Rok II. Lwów-Warszawa — Marzec 1920. Nr. 11. i 12.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

ARS NOVA.

W sztuce zupełnie jak w życiu. Okresy jej powstają jak istnienia ludzkie, dochodzą do zenitu i ze stanowiska schodzą powoli, ustępując miejsca innym; nie dano nam tylko miary, zapomocą której moglibyśmy orzec napewne, kiedy ten lub ów dobiegł już końca, i siły swe życiowe wyczerpał.

Nieinaczej dzieje się i z tworami nowopowstałemi. Nie mamy nigdy absolutnej pewności, przed którym z nich przyszłość się ściele, bo nie zawsze ten „co w kolebce łeb urwał hydrze“ wyrasta następnie w olbrzyma; historja zaś daje na to dowody, że nie wszystko olśniewające jest słońcem i nie każdy moment na pozór bardzo doniosły, znaczenie swoje nadal zatrzymuje i czynniki dodatnie następnie ze siebie wytwarza. A że labirynt życia niejedną ślepą ścieżkę ukrywa, przeto i „Ars nova“ nie musi być koniecznie jednoznacznikiem — drogi nieomylnej.

Nowych kierunków jednakże nie wolno przyjmować bez należytego wyrozumienia. Nie przyjmowano ich nigdy jednomyślnie, każdy miał swoich przeciwników i zwolenników, miał też i powinien mieć nadal oskarzycieli swych i obrońców. Bo „Ars nova“ występuje zawsze pod zarzutem nastawania na życie poprzedniczki swojej. Należy się zatem i jednej i drugiej traktowanie conajmniej równomierne, a już zwłaszcza, jeżeli wyjdziemy z modnego dziś stanowiska, aby „mniejszość“ szczególną opieką otaczać, co zresztą byłoby słuszne o tyle, o ile sztuka modernistyczna dzisiejsza — a o tej przecież mówimy — przedstawia wobec wspaniałej sztuki muzycznej przeszłości, niezaprzeczenie mniejszość bardzo znaczną.

Słyszeć można niejednokrotnie, że sztuka nowoczesna nie obala jeszcze swej poprzedniczki, tej „Ars antiqua“, jakbyśmy ją już nazwać musieli, idąc za przykładem XIV stulecia, kiedy to Florentyńscy madrygaliści stanęli w opozycji przeciw wpływom Północy. I zapewne tak nie jest, jeżeli chodzi o zmianę kierunku w obrębie pewnej epoki, jak n. p. chodziło o wprowadzenie głębszego wyrazu w wypadku Gluck contra Piccini i Wagner contra Mayerbeer, lub w wypadkach powstawania szkół pewnych i nowych gałęzi stylu, jak romantyzm lub szkoła nowoniemiecka.

Ale w obecnej chwili rozgrywa się sprawa bez porównania większej wagi. Idzie tu mianowicie nie o zmianę stylu, nie o rozwój czegoś istniejącego, lecz o „wyzwolenie się z więzów dawnego systemu“, a więc o obalenie olbrzymiej budowli, którą wzniosły wieki i która nie okres lecz epokę w jej istnieniu stanowi. Idzie o dawny system tonalny, który ma być rzekomo za ciasny, i o wprowadzenie nowego na podstawie wysubtelnienia słuchu. Słuch zaś, jeżeli ma istotnie w sobie wyrabiać zdolność odróżniania odległości dotąd ignorowanych, to oczywiście przedewszystkiem musi wziąć rozbrat z przeszłością, która go trzyma niezaprzeczenie w więzach swego systemu.

Trudno zatem w wypadku tym o kompromisy: „Das wohltemperierte Klavier“ musi paść w walce o zdobycie — nowej temperatury!...

Ba, gdyby tu chodziło o nową „temperaturę“, to możnaby jeszcze słuszność przyznać tym, którzy idąc za postępem, tej temperatury poszukują. Ale są znaki nieomylne, że jak na razie przynajmniej, chodzi o wprowadzenie — b e z r z ą d u, w czem muzyka przedstawia zupełną analogję z pewnemi społecznemi prądami, siejącemi jednakże słuszny postrach na cały kulturalny świat dawnej Europy!

A czy bezład i bezrząd mogą być ideałem dla jakiejkolwiek gałęzi życia ludzkiego, to chyba po wieki wieków jest wykluczone z rzędu wielkich zapytań przez ludzkość stawianych. Świat powstał z chaosu nie poto, aby doń wracać; jeżeli zaś miałby wrócić, to w tym celu jedynie, aby zeń nowy świat mógł się wyłonić. Bezład, może być zatem uważany wyłącznie tylko za okres przejściowy; a jeżeli w nowoczesnej twórczości muzycznej chaotyczność pojęć staje tuż obok zupełnej chwiejności systemu, to w żaden logiczny sposób nie możemy brać tego za zdobycz sztuki już dokonaną i pełną wysokiej wartości, lecz co najwyżej, za przedmiot niezbadany dotąd, tyle tylko, że postawiony na jednym ze stopni naszych schodów życiowych. Sześć lat przebytej (?) wojny nie upewniły nas, czy potrąceni wypadkami nie postawiliśmy w tej chwili kilku kroków na dół, które trzeba będzie wysiłkiem i pośpiechem naprawić w pocie czoła wspinając się wyżej. A że wątpliwość ta musi nasuwać się w rzeczach kultury i sztuki — z całą pewnością znacznie silniej niż w rzeczach wielkich ustrojów narodowych państwowych i społecznych, to już chyba bardzo łatwo zrozumiałe, jak niemniej i ten pewnik niezachwiany, że żyjemy w okresie przejść, których wynik ostateczny zakryty jest przed naszym wzrokiem.

Jakże tu więc z zachwytem zwracać się do nowych utworów sztuki? Wszak ona sama, tak jest jeszcze swych środków niepewna! Jakże tu dziś przysięgać wiarę „kubizmowi“, kiedy za drzwiami czeka „futuryzm“, równie ponętny, a może jeszcze większe skarby w swem łonie kryjący? Jakże zadowalać się grubem połączeniem tonacji C-dur z tonacją fis-moll, kiedy „odtemperowany“ system przyniesie nam możność rozkoszowania się połączeniami znacznie subtelniejszemi, gdy instrument pozwoli nam odróżniać ćwierćtony?...

Ale to nie wszystkie jeszcze kłopoty dzisiejsze. Co bowiem czynić ma człowiek, któremu dotąd nie zbrzydła jeszcze literatura przeszłości z Bachem i Beethovenem, Mozartem i Schubertem, Schumanem i Szopenem, Brahmsem i Wagnerem na czele? Odtemperowując słuch, sprzeniewierza się im absolutnie i skazuje ich na tę rolę, bardzo zresztą poważną, lecz tak mało aktualną, jaką wobec wymienionych odgrywają kompozytorowie średniowiecza ze swoją diatoniką kościelną! A czy na to nie jest przypadkiem za wcześnie? Czy muzyka wielkiej epoki Bach-Wagner spaść ma istotnie jak spada przejrzały owoc z drzewa? I czy stać się to ma, zanim uformowały się zawiązki nowego?

Bo zasoby nowej sztuki są właściwie jak dotąd bardzo niewielkie, nie mówiąc już o tem, że najzapaleńsi nawet jej zwolennicy nie ustalili jeszcze zdania swego i sądu, co do wartości tych rzeczy i znaczenia nowych imion: Schreker, Delius, Schönberg, Ravel Strawiński i i. Sami kompozytorowie wyznają szczerze, i ż p o s z u k u j ą dopiero dróg nowych. Ich też najłatwiej zrozumieć. Bo na nich sam zawód nakłada ten obowiązek, czy zaś spełniają go w głębokiem poczuciu konieczności wobec zużytego (?) już systemu dawnego, czy tylko sama płocha żądza zabłyśnięcia nowością pod hasłem „epatez les bourgeois!“ do tego ich skłania, to już rzecz obojętna. Ale mniej naturalnem wydaje się pożądanie tych nowych środków u ludzi, którzy żadną miarą wyczerpać jeszcze nie mogli treści całego dotychczasowego systemu i związanej z nim twórczości, tak bogatej i tak pięknej! To też bezporównania zrozumialszym

jest niewątpliwie chociażby upór nawet u miłośnika sztuki dotychczasowej, niż owa nadzwyczajna łatwość rzucania się na kolana przed bóstwami o zakrytych twarzach. W uporze tym bowiem jest przynajmniej wierność i wdzięczność dla tych, którzy najwspanialszą epoki sztuki muzycznej stworzyli...

Trudno poruszyć za jednym zamachem wszystkich kwestyj, które cisną się pod pióro, a już zwłaszcza kwestyj polskiej kultury muzycznej, która tak bardzo jest oddalona od kultury naszych sąsiadów, mogących przynajmniej to słusznie powiedzieć o sobie, że nakarmili się już obficie sokami własnej sztuki muzycznej. Trudno też zastanawiać się nad uprawą muzyki wsród młodzieży i w szerokich warstwach społecznych, lub nad stosunkiem pieśni ludowej do tych „świtań“ nowego systemu, z którym wszelka muzyka popularna (a bez niej nie istnieje i artystyczna) nic wspólnego mieć nie może. Trudno także i w szczegóły wchodzić twórczości naszej obecnej. To jednak jest rzeczą pewną, że skwapliwość i bezkrytyczność w przyjmowaniu „Ars nova“, w bardzo wielu wypadkach spowodowana raczej obawą przed zarzutem wstecznictwa, niż szczerem upodobaniem, jest co najmniej tak szkodliwą, jak upór, zaciekłość i neofobja.

Słuchajmy tedy bez uprzedzeń, a wypowiadajmy się zawsze szczerze i sumiennie!

St. Niewiadomski.

DR. JÓZEF REISS.

PRZEŁOM W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ.

Kto powierzchownie śledzi obecny stan muzyki, ten nie zauważy nic zasadniczo nowego ani przełomowego zwrotu w naszej muzyce. Istotnie z pozoru wydawać się może, że muzyka dzisiejsza trwa nadal na tem stanowisku neoromantyków, t. j. Liszta, Wagnera, Ryszarda Straussa i impresjonistów, jak Debussyego lub Skriabina i in. Nic nie wskazuje bowiem na jakąś zasadniczą zmianę: niema polemiki, niema starć, niema nazwiska lub kierunku ani bojowników, którzyby na sztandarze swoim wypisali hasło nowej muzyki. Na programach koncertowych widnieją wciąż te same nazwiska i te same kompozycje. Z prawdziwą zawiścią patrzymy na inne dziedziny sztuk pięknych: w poezji budzi się nowy ruch, to samo w plastyce, a zwłaszcza malarstwo roi się od nowych kierunków i idei i haseł i przeżywa ze zdumiewającą szybkością corazto nowe ewolucje: wszakże niedawny jeszcze pleinairyzm i impresjonizm przeobraził się w pointilyzm; zaledwo pojawił się kubizm, a już miejsce jego zajął futuryzm i ekspresjonizm. Tymczasem w muzyce głucho. Wprawdzie muzykę ostatniej doby starano się ochrzcić mianem tych kierunków, które znamionują malarstwo dzisiejsze, wszelako okazało się, że to są czcze formułki syntetyczne bez istotnej treści i bez związku z temi kategorjami, które dla poezji i malarstwa mają żywotne znaczenie.

Rozwój muzyki stwierdza, że niemal zawsze postępowała ona za innymi sztukami pięknymi; że pewien prąd przeszedł najpierw poezję i plastykę, a dopiero na końcu przedostał się do muzyki. Czy więc może i teraz jesteśmy świadkami podobnego procesu, że muzyka nie wchłonęła jeszcze w siebie ducha nowej sztuki. Może więc dopiero dalszy rozwój muzyki będzie refleksem tych kierunków, które przeżyliśmy już w poezji i w malarstwie.

Czy jednak naprawdę w muzyce tak głucho? Czy żyje ona tylko tem, co jej dała poprzednia faza rozwoju? Tak nie jest. Stoimy u przełomu; tworzą się nowe formy; rodzi się nowa muzyka.

Jakież są jej cechy?

Oto w pierwszej linji nowa struktura tonalna. Zniknęła dawna konstrukcja, oparta na dwoistości tonacji dur i moll; ani śladu dawnej prostoty tonalnej, w której początek był trójdźwiękiem durowym lub mollowym,

a zakończenie opierało się na tymsamym akordzie; zniknęła jednolitość tonacji, do której jak do wspólnego mianownika sprowadzić się dały wszystkie zboczenia lub odchylenia tonalne, a wszelkie dysonansowe zmącenia były tylko przejściowem zjawiskiem. Obecnie nietylko tonacja majorowa lub minorowa straciła rację bytu, ale system tonalny przybrał nowe i niejasne formy: już nie chromatyka epoki Wagnerowskiej, tak świetnie skrystalizowana w muzyce „Trystana i Izoldy“, zabarwia charakterystycznym tonem muzykę współczesną, ale o wiele subtelniejsze postępy melodyjne i skojarzenia harmoniczne nadają jej właściwą cechę; są to bowiem kombinacje mniejsze od półtonów, jakieś pośrednie interwały, ćwierćtony, usuwające naszą enharmonię, tak korzystną w praktyce. A więc cis i des nie są już indentycznymi tonami, lecz dwiema odrębnemi indywidualnościami, którym muzyka nowoczesna przywraca ich samoistą rolę. Jestto zatem nowy system, wzbogacający dotychczasową chromatykę, trafnie zwany bichromatyką. Nowy, a jednak nie nowy! Pomijam enharmonię muzycznego systemu greckiego, nienależycie dotąd wyjaśnioną; natomiast przypominam rozliczne próby, podjęte już w 16 wieku, by dla celów praktycznych zużytkować ćwierćtony. A przecież dopiero dzisiaj doszła muzyka do tej granicy i do tej zdolności, by zerwać ciasne szranki dualizmu tonalnego, a wzbogacić dotychczasowy system gamą subtelnych wibracyj enharmonicznych. Trzeba było najpierw wybudować gmach harmonii opartej na prostych i jasnych zasadach, które podyktował J. F. Rameau i z których wysnuli cudowne bogactwa dźwięków klasycy; dopiero romantyzm, Schubert, Szopen, Liszt i Wagner nadali tej harmonii taką eteryczną lotnosć, że podwalina jej zachwiała się, a harmonia rozpłynąć się musiała w nieuchwytne sfery atonalności, to jest systemu nieopartego na jednolitej zasadzie tonalnej. Wszakże marzył już o tem znany teoretyk J. F. Fétis, konstruując system, w którym zacierają się granice dur i moll, „ordre omnitonique“. I oto znowu tę myśl podjęto; teoretycznie uzasadnia G. Capellen konieczność monizmu tonalnego zamiast dotychczasowego dualizmu, a tego samego domaga się we formie nie ściśle naukowej F. Busoni w swojej ciekawej broszurce estetycznej: „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“. Ta nowa konstrukcja systemu tonalnego, odbiegająca od utartych norm, przekształci nietylko linię melodyjną naszej muzyki, ale wpłynie zasadniczo na przebudowę harmonii. Przeczucie tych nowych możliwości mamy już u Beethovena: wszakże w dziele tak prostem i jasnem w konstrukcji jak kwartet smyczkowy B-dur op. 18. Nr. 6. występuje sławna „Melancholia“, pełna niezwykłych postępów chromatycznych, tak nieuchwytnych pod względem tonalnym, że zdaje nam się, jakobyśmy się znajdowali na pograniczu atonalności. A ostatnie dzieła Beethovena zwłaszcza fuga ze sonaty „Hammerklavier“ lub kwartet A-moll op. 132 lub fuga B-dur z kwartetu op. 135, czyż to nie zwiastuny tego, do czego zmierzają reformatorskie prądy doby obecnej? Do zatarcia różnic między dur a moll, do wysubtelnień ćwierćtonowej melodji i harmonji dążą wszyscy współcześni kompozytorowie, świadomie lub nieświadomie. Wszakże to jest naturalny proces historyczny; bo przecież cała ewolucja muzyki polega na przystosowaniu słuchu do nowych kombinacji akustycznych; to, co wydaje się jednej epoce nienaturalne i co ją odpycha, jest już dla następnego pokolenia czemś zupełnie zrozumiałem i najzwyklejszym środkiem wyrazu. To też smieszna wydaje się opozycja, która zwalczać chce dzisiejsze zjawiska w dziedzinie muzyki; bez względu na to, czy to są tylko eksperymenty jak n. p. u Busoniego, czy też szczere wyrazy twórczej siły jak u Szymanowskiego; trzeba się z tem pogodzić, że jesteśmy u narodzin nowej sztuki i nowych kierunków, że wzbogaca się skala tych środków, które dała

poprzednia epoka i że gromadzą się nowe zasoby dla epoki następnej. Wszelkie obawy i głosy, mające zażegnać niebezpieczeństwo grożącego „futuryzmu“ w muzyce, są więc pozbawione wszelkiego uzasadnienia.

Istotną cechą muzyki dzisiejszej jest więc charakterystyczna melodja, a raczej brak melodji w jej tradycyjnem znaczeniu. Do ostatnich czasów niemal żyła muzyka tą melodją, którą wykształcili klasycy i romantycy; melodja ta zbudowana symetrycznie zawisła była organicznie od harmonji, która decydowała o jej budowie, a nawet i linji; melodja zatraciła poniekąd swój samoistny byt, a była jakby wtórnym czynnikiem harmonji; to wpływało zarazem na jej strukturę rytmiczną i zacieśniało ją do kilku stałych i ograniczonych formuł rytmicznych. Melodja muzyki nowoczesnej dąży do wyzwolenia z pod krępujących ją więzów harmonji; stąd pochodzi jej nowa konstrukcja, tak dziwna dla naszego ucha, przywykłego do symetrji i schematu; teraz natomiast słuch nie znajduje oparcia ani w harmonji, ani w pewnym stałym szablonie rytmicznym i dlatego nie może zorjentować się w tem, co daje kompozytor, jako swoją melodję, i dlatego odrzuca ją jako coś nielogicznego i pozbawionego muzycznej piękności. A tymczasem ta właśnie niezależność melodji od harmonji i wszelkiego konwenansu stwarza nowe kategorje piękna melodyjnego, którego cechą jest swoboda dykcji rytmicznej, przerzucanie się z jednego rytmu w drugi, niemal na przestrzeni każdego nowego taktu. Ta p o l i r y t m i a charakteryzuje już muzykę młodej Rosji, a ostatnio przybiera formę stałej zasady w kompozycjach Szymanowskiego (III. sonata fortepianowa).

Piękno formalne, które było głównem przykazaniem dawniejszej epoki ustępuje zupełnie z nowej muzyki dzisiejszej. Nie o piękno jej idzie, lecz o prawdę wyrazu i jego charakterystykę. Dla celów charakterystycznych poświęca się wszystko; gładkość dawniejszej harmonji, którą zastępuje się jaskrawym dysonansem, nie pozbawionym przykrych brzmień dla ucha, szuka się nowych egzotycznych środków, sięga się po wzory do prymitywów muzyki, byle tylko wzbogacić paletę barw muzycznych, przejmuje się dawne formy (sonatę, suitę, fugę) ale poto tylko, by postępować z niemi w najdowolniejszy sposób i doprowadzić je do zupełnej anarchji formy. Ponad wszystkiem bowiem góruje jedynie prawidło t. j. wyzwolenie się z pod wszelkiego prawidła! krańcowy indywidualizm — oto cecha muzyki dzisiejszej.

KAROL SZYMANOWSKI I NOWA MUZYKA.

Nowa muzyka Karola Szymanowskiego nie powinna nas była zastać nieprzygotowanymi. Od śmierci Szopena minęło już lat 71, od premiery „Trystana“ lat 55. Nowy styl harmoniczny, dążący do wyłamania się z granic sztucznej, t. zw. temperowanej skali muzycznej, rozwijał się coraz śmielej. Około 1885 r. Debussy, z całą świadomością podjął trud stopniowego nastrajania naszego słuchu na ton subtelniejszych wrażeń harmonicznych. Rozwinął przedewszystkiem system tercjowy Rameau przez piętrzenie cztero- i pięcio-dźwiękowych akordów (septymowych i nonowych), rozpoczął z coraz większą swobodą przeprowadzać zmiany chromatyczne w obrębie jednego akordu, śmiało się posługiwał zwiększonymi i zmniejszonymi interwałami. Dalej w tym kierunku poszli Busoni, Schönberg i Skriabin, aż wreszcie krwawy trud tych pionierów doprowadził do pokonania oporu tradycji w harmonizacji i dzisiaj taki Ravel, Strawiński, Schreker i Szymanowski, mogą już w tej nowej atmosferze harmonicznej oddychać i tworzyć swobodnie.

Wybitną cechą nowego stylu jest spotęgowanie walorów barw muzycznych. Najświetniejsze partytury ubiegłej doby, partytury Rimski-Korsa-

kowa, zostały już prześcignięte przez dzieła orkiestrowe (balety) Igora Strawińskiego. Utwory fortepianowe Ravela, pod względem dźwięczności dysonansowej faktury przeszły Debussy'ego, a poemat skrzypcowy Szymanowskiego p. t. „Pan i Dryjady“, z cyklu „Mity“, jest ostatniem słowem w wielobarwnej technice skrzypiec jako solowego, a jednocześnie i orkiestrowego instrumentu.

Niemniej charakterystycznem dla apostołów nadchodzącej muzyki jest gorączkowe poszukiwanie nowego wyrazu melodycznego, któryby kompozytorowi pozwolił rozśpiewać się w nowych warunkach z swobodą kompozytorów ubiegłej wielkiej epoki muzycznej, posługującej się temperowaną skalą. Debussy i jemu współcześni swobody tej w zupełności nie osiągnęli. Nie zawsze stać ich na pełny oddech, ani na wielkie linje chromatycznej melodji. Próby ich w tym kierunku są z konieczności jeszcze wyrachowane, metodyka bywa często — jak u Busoniego — bezduszna, ucinkowa, sucha. Świeżość melodyjna utworów Skriabina stanowi punkt zwrotny w historji nowego kierunku. W Wiedniu wsławia się nią italizujący Schreker, u nas — Szymanowski. Szymanowski nietylko otwiera upusty dla nowych melodyj, swobodnie przerzucających się po stopniach chromatycznej skali, ale wraz ze Strawińskim zaczyna nastrajać lisztowski kosmopolityzm sztuki Skriabina, na ton rasowych już odrębności.

Wszystkie akcenty szopenowskiej muzy odnajdujemy w muzyce Szymanowskiego. Tylko nie ciągną już za sobą widma niewoli i upadku, przeciwnie śmiało i radośnie dążą w słońce. Nie znam współczesnego kompozytora, który by w tym stopniu co Szymanowski był spadkobiercą szopenowskiej sztuki, któregoby melodje posiadały tyle wdzięku i wykwintu linji, a zarazem przekonywały o szlachetności, dostojności i głębi uczuć. Niech o tem zaświadczą jego mnogie pieśni, romans skrzypcowy d-dur i poetyczne, nastrojowe poematy fortepianowe i skrzypcowo-fortepianowe z ostatnich opusów „Masques“, „Métopes“, i „Mythes“. Esteta rozmiłowany w uroczych wizjach baśniowych Dulaca i Rakhama, znajdzie muzyczny do nich komentarz w prawdziwie kapryśnej i subtelnej Szecheresadzie („Masques“). Kto nie odczuje trystanowskiej tęsknicy w drugim temacie a l l e g r a sonaty a-dur? Kogo nie poruszy do głębi l a r g o w warjacyj tejże sonaty, tego i Beethoven nie wzruszy. Zatrzymuję się na sonatach. Wymagają one nietylko uczuciowego wniknięcia w ich treść muzyczną, ale i znacznej dozy refleksji nad formalną stroną utworu.

Wieki XVIII i XIX rozwinęły potężnie trzy zasadnicze formy muzyczne: fugi, warjacji i sonaty. Od Bacha i późnego Beethovena, przez paryską szkołę Francka i Mahlera rozpoczęła się nowa sztuka kojarzenia tych różnych pierwiastków formalnych, sztuka, której ostatnim wyrazem jest symfonja (zw. K a m m e r s i m f o n i e) Schönberga i dwie sonaty Szymanowskiego op. 21 i 36. W dziełach tych coraz wyraźniej występuje następująca zasada kompozycji większego rozmiarami utworu: monotematyczność (zasada fugi), rozczepia się na szereg kontrastów, wyrażających zmienne nastroje poszczególnych tematów klasycznego a l l e g r a sonaty, a co za tem idzie i jej poszczególnych części (heroicznego a l l e g r a, śpiewnego a d a g i a, tanecznego i kapryśnego s c h e r z a, wreszcie dionizyjskiego f i n a ł u). Pod względem konsekwentnego przeprowadzenia tej idei III-a zwłaszcza sonata Szymanowskiego jest dziełem, zasługującem ze wszech miar na naukową analizę, która dowiedzie niezbicie, jak zgoła nieuzasadnionemi są wyrzekania (nawet zawodowców) na chaotyczność i brak formy w dziełach nowej muzyki.

Zarzut ten zwłaszcza Szymanowskiego wcale dotyczyć nie może. Kompozycja (w znaczeniu formalnem) jest właśnie jego siłą, której w tym stopniu, z wyjątkiem Schönberga, żaden współczesny kompozytor nie posiada. Niema w jego dotychczasowym,

przeważnie drukiem ogłoszonym, dorobku twórczym dzieła, któreby było fałszywie, lub choćby niezręcznie skomponowane. Są tylko takie, które jak np. sonata c-moll, lub forma allegra II-ej sonaty noszą piętno akademizmu, albo uderzają zbytnią wybujałością ornamentyki, są barokowe, jak „Fantazja" op. 16. Tradycyjnych form małych, pieśni i ronda, używa Szymanowski coraz rzadziej. W pieśniach, z małymi wyjątkami (pierwsze opusy, lub „Pieśń dziewczęcia przy oknie" z op. 22), trzyma się Szymanowski zasady Hugona Wolfa („des durchkomponierten Liedes"). Formę etuidy (nieprzerwanego rytmu) stosuje w pieśni p. t. „Pustelnik" i w tarantelli na skrzypce i fortepian op. 28. W swoich najnowszych poematach na skrzypce i fortepian również nie fantazuje bez celu, ale idzie za logicznym rozwojem idei rytmicznej kompozycji, na którem to tle swobodnie rozwija swych natchnień przędzę. Podkreślić przytem należy, iż przy całej swobodzie i bogactwie melodyjnej fantazji struktura rytmiczna utworów Szymanowskiego jest zawsze treściwa i zwięzła, coraz więcej prosta i jasna, w miarę jak twórczość jego, pod zbawiennym wpływem dzieł francuskich i rosyjskich kompozytorów, wyzwala się coraz bardziej z ciężkiej i dusznej naogół atmosfery sztuki niemieckiej, nie popadając zarazem w nadmiernie „wyzwoloną" (wirtuozyjną) i polirytmiczną do zbytku atmosferę sztuki Skriabina. Nadmiar polifonji, widoczny w dziełach z drugiego "niemieckiego" okresu twórczości Szymanowskiego, zanika teraz stopniowo. W trzecim okresie Szymanowski coraz bardziej skłania się na stronę homofonji, zdobionej hardzo pięknem używaniem głosów wtórzących. Melodyjność jego utworów zarysowuje się przez to jeszcze silniej, a forma uderza prostotą i jasnością, właściwą dziełom, wyhodowanym w przeczystej atmosferze sztuki, powstałej na ziemiach o kulturze łacińskiej. Kto więc z trudnością doszukiwał się „tematów przewodnich" w II-iej np. sonacie, ten w dziełach nowego rodzaju, po parokrotnem ich przesłuchaniu uchwyci snadnie nawroty jednego i tego samego motywu, tematu, dluższego okresu, albo nawet całej części utworu. Śledząc uważnie bicie pulsu (rytmikę) kompozycji, utrwalając w pamięci odpowiedniki w odcinkach linji melodyjnej, zawsze jesteśmy w stanie znaleść drogę do poznania formy utworu.

Pozostaje zdolność słyszenia współbrzmienia dźwięków, któreśmy dawniej uważali za niezgodne. Uważaliśmy dlatego, ponieważ słuch niewyrobiony przyjmuje tylko najprostsze wrażenia muzyczne. Człowiek prosty, żyjący w atmosferze idealnej homofonji, nie pozna ludowego motywu w obsłonce choćby najprostszej harmonizacji. Wielowiekowe przyzwyczajenie się do djatoniki jest przyczyną, iż nie słyszymy dzisiaj chromatyki w tym stopniu, aby móc poddać się bezpośrednio wrażeniom, płynącym z nowej muzyki. Wzruszamy ramionami nad atonalnością nowoczesnych utworów muzycznych z tych samych powodów, dla których stoimy bezradnie wobec chromatycznego traktowania koloru białego przez malarzy impresjonistów. W swoim czasie radykalna zasada malarska: „aucune coloration n'est unitaire et fixe", dzisiaj dopiero, po 50 przeszło latach, wprowadza nowe kryterja estetyczne w słuchanie muzyki.

Nie ma stałej i jednolitej barwy tonacyjnej. Każda harmonja jest sumą czynników różnych tonacji, rozproszonych w muzyce i wzajemnie oddziaływających na siebie. Oto jest owa osławiona atonalność nowoczesnych utworów. Nic innego, jeno zdolność słyszenia i utrwalania dźwięków i harmonji prostych jako złożonych. Teorję tych nowych połączeń ustali z czasem nauka muzyki, o ile mocniej, aniżeli dotychczas, oprze się na prawach fizycznych, akustycznych. W tej chwili chodzi tylko o skonstatowanie faktu i stwierdzenie, że nowa muzyka nie kieruje się na bezdroża, ale dąży jedynie do naturalnego przyjmowania i pojmowania wrażeń harmonicznych drogą analizy, właściwej nietylko innym rodzajom sztuki (malar-

stwu), ale i wszystkim gałęziom ścisłej wiedzy ludzkiej.

Nowa muzyka nawiązuje również tradycję sztuki Bacha. Rytmicznie zupełnie samodzielne głosy bachowskiej polifonji, kryją już w zarodku odrębne harmoniczne ich zabarwienia, które były i są powodem wyrzekania niektórych estetów na „twarde“ jakoby brzmienie harmonij Wielkiego Kantora. Śmiała indywidualizacja poszczególnych linij i kresek melodyjnych w wielopiętrowych utworach nowszej muzyki (łokciowe partytury Mahlera znalazły już oddźwięk w współczesnej muzyce fortepianowej, pisanej zwykle na trzech systemach pięciolinjowych) przyniosła w skutku ową zdumiewającą polirytmję i polichromję współczesnej faktury muzycznej, której Szymanowski jest tak wybitnym przedstawicielem. Wirtuozyjna łatwość w rozwiązywaniu przeróżnych problemów technicznych, to cecha wybitna dla utworów ostatniej doby we wszystkich gałęziach sztuki właściwą jest muzyce Szymanowskiego tam nawet, gdzie sięga ona wstecz i w dziełach przeszłych znajduje grunt podatny pod nowe zasiewy.

Świetna chromatyczna stylizacja Kaprysów Paganiniego, w opracowaniu na skrzypce i fortepian, jest jednem z dzieł Szymanowskiego, które jeszcze bardzo umiarkowanie nastrajają nieprzygotowanego słuchacza do przyjmowania nowych harmonicznych wrażeń. Dalej już idą Etudes pour piano op. 33, które nawiązują nić tradycji szopenowskiej etuidy, dostarczającej więcej wrażeń słuchowych od fizycznej przyjemności w przebieraniu palcami. Jest tam etiuda, oznaczona numerem 3-cim, w której Szymanowski użył widomie sposobu wywoływania chromatyzacji na harmonicznej palecie za pomocą równoległego prowadzenia dwóch tonacyj: a-moll w lewej i ges-dur w prawej ręce. Podobnie w poemaciku fortepianowym p. t. „L'ile des Sirenes“ (Métopes op. 29) umieścił pasaż-kadencję, gdzie prawa ręka gra na białych, a lewa równocześnie na czarnych klawiszach. Najobszerniej rozwinął ten pomysł w niewydanym również kwartecie smyczkowym op. 40, którego instrumentalne partje, w s c h e r z u, stoją do siebie w stosunku dźwięków, tworzących akord septymowy, zmniejszony i są notowane: partja I-ych skrzypiec w a-dur, II-gich — w fis-dur, altówki w es-dur i wiolonczeli w c-dur.

Powtarzam jednak, iż teoretyczne uzasadnienie nowych sposobów harmonizacji jest rzeczą przyszłości. Dzisiaj wystarczy dać się powodować uczuciu i dobremu smakowi w wrażeniach, jakie w nas ta czy owa plama harmoniczna, te lub inne następstwo dźwięków harmonicznych wywołuje. Harmonja bowiem jest duszą muzyki i przyczyną wzruszeń, odbieranych przy jej słuchaniu, wszystko jedno czy występuje pionowo, jako wielodźwięk w czasie, czy rozprowadzoną bywa horyzontalnie (melodyjnie), jako wielodźwięk w przestrzeni.

Należy się tylko oswoić z tą drogą, którą muzyka od Szopena, poprzez „Trystana“ aż po dzień dzisiejszy odbyła.

Wielki obowiązek spada na wykonawców, fortepianistów, skrzypków i śpiewaków, którzy w swoich repertuarach koncertowych zwykle nie wychodzą po za to, co nam szkoła daje. Dlatego, jakkolwiek Szymanowski, podobnie jak Szopen, znalazł nakładcę i uznanie zagranicą, u nas jest jeszcze wciąż tym, „o którym się nie wie, dokąd on zajdzie“.

Tymczasem Szymanowski nie jest, jak jego poprzednicy na nowej drodze, mozolnym poszukiwaczem celu, który się odgaduje, ale świadomym i pełnym wyrazicielem kierunku, który po długich wahaniach wreszcie stanął otworem. Ciasne horyzonty, maniactwa i maniery, eksperymentalne wyrachowania różnych busonistów i schönbergistów niezasłaniają mu wzroku, ani sprowadzają na ślepe ścieżki, z których już może nie być wyjścia na wielki historyczny gościniec żywej, twórczej sztuki. Albo więc idźmy z nim razem, albo pozostańmy w oczekiwaniu aż młodsza generacja polskich kompozytorów wy-

pełni luki dzielące Szopena od Szymanowskiego, i stopniowo nastroi nasze uszy na przyjmowanie nowych wrażeń muzycznych, oglądanych jeszcze pod kątem odrębności rasowych i muzycznego zacofania.

Jest bowiem rzeczą godną stwierdzenia, iż o ile Niemcy, Francja i Rosja poszły ręka w rękę, wzajemnie na się wpływając, w te nowe świty, o tyle Włochy i Polska pozostały daleko w tyle: pierwsze kręcąc dalej korbkę katarynkowych melodyj, a druga słuchając i przyklaskując temu jedynemu w swoim rodzaju widowisku, w którem naród o wielkiej przeszłości artystycznej, dobrowolnie wyrzekł się wzlotów wielkich i szczytnych, poprzestając na pospolitem schlebianiu gustom światowym.

Jak Malipiero we Włoszech, tak samo Szymanowski w Polsce na szerokie uznanie liczyć jeszcze nie może. Wystarczyć mu musi garstka entuzjastów i przeświadczenie o własnej wartości, o trwałej wartości dzieł, które cechuje dojrzałość owocu na zerwaniu. Posiadają one w wysokim stopniu to, co skończone dzieła sztuki posiadać powinny t. j. formę, linję i barwę, nową formę, nową linję i nową barwę.

Zmierzchu niejednych bożyszcz dawnej sztuki żałować nie wypada. „Umierać musi, co ma żyć".

M. Skolimowski.

„NAPIĘTNOWANI"

opera Franciszka Schrekera.

Głosy krytyki wiedeńskiej.

O wystawionej przy końcu lutego operze Schrekera słyszeć się dają zdania rozmaite, jakkolwiek naogół mówi się o powodzeniu, a nawet właściwie jak dotąd p i e r w s z e m we Wiedniu, mimo, że kompozytor niejednokrotnie stawał już przed tamtejszą publicznością ze swemi dziełami.

W krytykach nowości najczęściej pojawiają się dwa wyrazy „chaos" i „kolorystyka". Natomiast nie zdarza się ani razu, aby ktoś podkreślił melodję, jako czynnik w utworze dominujący. Przeciwnie, Dr. Ryszard Batka powołując się na Szylera, wyraża zdanie, że utwór dramatyczny w swoim najwyższym przejawie musi przecież dać k s z t a ł t, nie wystarcza mu zatem barwa sama jedynie. A Schreker o ile bywa subtelnym wynalazcą barw, a mistrzem w układaniu z nich przeróżnych kombinacyj, o tyle wynalazcą melodyj nowych, oryginalnych, przekonywujących, nie jest. Tenże sam krytyk zarzuca kompozytorowi przeładowanie orkiestry a właściwie nieumiejętność wydobycia śpiewanego tekstu ponad fale rozhukanej instrumentacji. Jeszcze więcej ma do zarzucenia Schrekerowi krytyk N. fr. Pressy Dr. Korngold. Ten, podnosząc nie bez goryczy i utajonej ironji, iż kompozytor „Napiętnowanych" bywa przez swoich zwolenników na równi stawiany z Wagnerem, nie z tego powodu jedynie, że sam jest zarazem i twórcą tekstów, lecz również i dla swego rzekomo najwyższego uzdolnienia dramatycznego (a Korngold syn?), powiada, że Schrekerowi zupełnie brakuje szerszej melodji, gdyż rozpada się ona u niego na drobne motywy i z wyjątkiem jedynego ansamblu, nigdzie wcale na pierwszy plan nie występuje. A przecież u Wagnera tylokrotnie jej właśnie zawdzięczamy największe, najgłębsze wrażenie. Motywy, twierdzi Dr. Korngold, nie mają ani w części tej siły charakterystyki, co u Wagnera, nie są też wcale opracowywane, ku celom dramatu przekształcone jak u Wagnera, tylko dość prymitywnie podawane, wskutek czego interesu u słuchacza nie wywołują. „To układanie mozaiki z motywów, nie czyni też stylu Schrekera n o w s z y m tylko u b o ż s z y m, zwłaszcza, że zasadniczo na dnie kompozycji tkwi harmonja ta dawna, razem z wysłużonym już akordem zmniejszonym septymowym, którym kompozytor operuje do zbytku. Kombinacje motywów Schrekerowskie uważa krytyk jedynie „za materjał do instrumentowania w celu wydobycia barw", co jest specjalnością kompozytora „Napiętnowanych" do tego sto-

pnia, iż „chociażby nawet wpływy francuskiego i angielskiego impresjonizmu dały się tu stwierdzić, to zawsze Schrekerowi trzeba talent przyznać pierwszorzędny“. Dr. Elsa Binenfeld (N. W. Journal) mówi również z uznaniem o kojarzeniu się obrazów scenicznych z obrazami dźwiękowemi, a o tekście powiada iż można w nim spotkać ustępy wprost obrażającej banalności a nawet grube i nieokrzesane. Inny krytyk (Dr. Egon Wellesz) mianuje Schrekera mistrzem chaosu, który rozciąga się nietylko na muzykę, lecz i na tekst.

Bardzo interesującą ocenę scenicznej strony dzieła daje Rainer Simons w piśmie „Musikalischer Kurier“. Znakomity ten znawca sceny operowej żąda od Dyrekcji wprowadzenia dużych zmian w inscenizowaniu „Napiętnowanych“ zarówno w dekoracjach jak i w kostjumach, aby wraz z muzyką stanowić mogły zgodną całość. Zdaniem jego, miejsce działania powinno być naszkicowane tylko, naznaczone, a nie z naturalną ścisłością przedstawione. Nadto, powtarza wagnerowską uwagę, iż opera wymaga osobnego „maitre de chant“, t. j. specjalisty, któryby nad jednolitością śpiewu i tekstu czuwał. Taki urząd w każdej operze byłby zupełnie na miejscu!

st. n.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Retrospektywny przegląd większych i mniejszych produkcyj, które odbyły się w okresie czterotygodniowym — począwszy od 15. lutego — rozpocząć wypada od najważniejszego momentu: od wznowienia po ośmnastu latach IX. symfonji Beethovena. Wykonało ją na dniu 29. lutego gal. Tow. muzyczne pod kierownictwem dyr. Mieczysława Sołtysa, wywiązując się sumiennie z tego, w obecnych warunkach trudniejszego niż kiedykolwiek zadania. Znany aksjomat „In magnis rebus voluisse satis est“ odnosić się może w tym wypadku nie do samej produkcji, która odznaczała się poważnem uwzględnieniem ducha tej wspaniałej kompozycji i możliwą w danych warunkach precyzją, lecz do zespołu orkiestralnego, który do wywołania potężnych efektów zbiorowych powinien być liczebnie nieco okazalszym. Zwłaszcza skromna obsada partyj smyczkowych cokolwiek pozostawiała do życzenia. Czterokrotne wykonanie tego arcydzieła nazwać można w całości sukcesem dyrygienta i chórów Tow. muzycznego. Artystycznie słabszym był współudział kwartetu solowego (panie St. Marynowiczówna, S. Winklerówna i pp. A. Niżankowski i J. Woliński), który z trudnością tylko mógł się zastosować do wymaganego „bel canta i do pozycyj dla śpiewaków niewygodnych. Tylko głosy męskie zdołały utrzymać nieskazitelnie czystą intonację.

Do wydarzeń w naszem życiu muzycznem również ważnych — lecz w pierwszej linji dla zwolenników sztuki ultramodernistycznej — zaliczyć wypada przedstawienie opery Ludomira Różyckiego „Eros i Psyche“, na którą kierownictwo teatru lwowskiego wyładowało — zdaje się — wszystkie zapasy swych na bieżący sezon przeznaczonych usiłowań artystycznych. Niewiem czy — prócz kontraktowo przewidzianej ilości przedstawień — tym usiłowaniom i ofiarom w kształcie pracy czasu i kosztów odpowie najzupełniej pomyślny pod każdym względem rezultat, zważywszy, że zdania dotyczące wrażeń odniesionych z „Erosa i Psychy“ w kołach znawców bardzo były podzielone. Do opinji niestety bardzo rozpowszechnionej, że prześliczny poemat Jerzego Żuławskiego, odziany obecnie w szaty muzyczne, na tej metamorfozie niewiele zyskał — a może nawet cośkolwiek stracił — przychylić się musi również niżej podpisany. Niema chyba jednostki muzykalnej, która targnęłaby się słowem krytyki ujemnej na genialny pod względem formy układ partytury Różyckiego, bogatej we wszelkie zdobycze najnowszej, pełnej imponujących niespodzianek harmonizacji,

instrumentacji olśniewającej barwnym kolorytem, i tych wszystkich „aparatów“, które stwarzają olbrzymie efekty, oryginalne nastroje, a nieraz nawet zgrzyty dramatyczne. Jest wszystko, czego zapragnie wymagająca a przeczulona modernizmem dusza słuchacza prócz tej odrobiny prawdziwej muzyki wyłaniającej się ze szczerych, zdrowych i silnych pomysłów, którą nazwać można podstawą wszelkiego rzetelnego i nieudanego zachwytu. Tego braku oryginalnej, porywającej słuchaczów inwencji nie zastąpi artyzm formy choćby najwykwintniejszej, a tem mniej dadzą się owe luki zapełnić ustępami, dyskretnie zapożyczonymi z innych dzieł nowoczesnych, tak zwanemi reminiscencjami. W „Erosie“, którego wystudjowanie nastręczało wyjątkowo wielkie trudności, debiutował jako dyrygient — ze znacznem powodzeniem — p. Dr. Artur Rodziński, muzyk niezwykle uzdolniony. Na pierwszy plan wybił się szereg znakomitych kreacyj p. Korolewicz-Waydowej (Psyche w kilku postaciach). Partję Erosa odśpiewał p. Łowczyński. Po operze Różyckiego — w całości nużącej nie tylko z powodu swej długości — podał nam repertuar teatralny bardzo skuteczne „antidotum“. Melodyjne, przejrzyste i nacechowane niewymuszoną inwencją dzieło Czaykowskiego „Eugeniusz Onegin“ działało więc na publiczność, jak balsam kojący rany. Tym razem dyrygował p. Bronisław Wolfstahl, nie posługując się — jak zwyle — partyturą. Ten giest artystyczny, bezcelowy lecz zresztą niewinny, nie wyklucza „de facto“ wszelkiego niebezpieczeństwa. Przyznać jednak wypada, że energiczna jego batuta wyzyskała zręcznie niektóre efekty orkiestralne. Opera Czaykowskiego zawdzięczała swój sukces przeważnie dwom kreacjom: znakomitej Tacjanie (p. Ewa Bandrowska) i Oneginowi, któremu interesująca gra sceniczna p. Adama Okońskiego nadała dużo wyrazu dramatycznego. Przypuszczam, że żadna scena nie może się poszczycić bardziej czarującą przedstawicielką puszkinowskiej Tacjany; kantylena p. Bandrowskiej, oparta na szlachetnym dźwięku głosu i umiejętnej frazie, doskonała gra sceniczna i pełna uroku aparycja, złożyły się na całość prawdziwie artystyczną.

Na brak popisów wirtuozowskich nikt obecnie skarzyć się nie może. Nadmierna ilość koncertów a szczupłe ramy sprawozdania powodują pewną kolizję: szczegółowa ocena produkcyj nawet pierwszorzędnych staje się niemożliwą. Do najbardziej zajmujących popisów wokalnych należał koncert primadonny opery warszawskiej p. Matyldy Lewickiej, której piękny a świetnie wyszkolony głos uwydatnił się doskonale w interpretacjach pieśni Brahmsa, Schuberta i Wagnera, w utworach Niewiadomskiego, Szymanowskiego i Szopskiego, oraz w arjach operowych Verdi'ego, Masseneta i Wagnera. Artystka nie zawsze przejmuje się swem zadaniem, a jeżeli nie porywa siłą uczucia, to zachwyca natomiast słuchacza wzorową deklamacją pieśni oraz stylowem wykonaniem dzieł klasycznych.

Następny popis wokalny — koncert pieśniarki p. Klary Pfauowej — odznaczał się przedewszystkiem niezwykłe interesującem zestawieniem programu: że tylko wspomnę o pieśniach staro-francuskich, szkockich, szwedzkich i angielskich, między któremi pojawiały się takie zabytki jak „Chanson du XV. siecle“. Druga część programu obejmowała kilkanaście nie znanych u nas dotąd pieśni modernistów polskich, francuskich i niemieckich. Muzykalne zrozumienie i doskonała dykcja należą do najwybitniejszych zalet p. Pfauowej, która odniosła i tym razem sukces znaczny i nieprzeciętny.

Przyjazd do Lwowa nieznanego nam dotąd skrzypka Pawła Kochańskiego, poprzedził duży rozgłos. Bogini Fama kolportowała senzacyjne wieści o tym następcy Paganini'ego i zaiste — pod niejednym względem — nie powiedziała nam za wiele. Pierwszy występ tego wirtuoza wywołał nawet w kołach znawców niekłamany entuzjazm. Zastrzegam się, że niema

tu mowy o owej przysłowiowej nieomylności Paganini'ego, podanej nam tradycyjnie, niema nawet racjonalnej podstawy do zachwytu nad wszechstronnością, która zazwyczaj charakteryzuje artystów o światowej sławie, (niezbyt stylowe i niedostatecznie przejrzyste wykonanie utworów Bacha stanowiło słaby moment tego popisu) lecz pozostało nam niezatarte wrażenie, jakie wytwarza indywidualność z natury na wskroś artystyczna, pełna nieujarzmionego, ognistego temperamentu, predestynowana do wirtuozowstwa w szlachetniejszem tego słowa znaczeniu. Z każdego tonu Kochańskiego przemawia płomienna, uczuciowa dusza artysty, a bogate środki techniczne — niezwykle piękna i idealnie czysta pod względem intonacji kantylena i w ogóle możność pokonania wszelkich trudności — ułatwiają artyście to wypowiadanie się. Z obfitego programu wymieniam jako najwspanialsze interpretacje: arję Glucka i romans Beethovena (G-dur), który nigdy może przez nikogo nie był piękniej wykonanym.

Jedno z pierwszych miejsc między popisami instrumentalnymi zajął koncert pianisty Ignacego Friedmanna. Szereg lat upłynął od ostatniego we Lwowie występu tego wirtuoza, zawsze podziw budzącego przedewszystkiem techniką olbrzymią, wyrównaną do szczytu doskonałości. Te zalety techniczne przeważyły zazwyczaj u Friedmanna nad uduchowieniem gry, a raczej, nad ową miarą artystyczną, której przestrzeganie świadczy najwymowniej o autokrytycyzmie i estetycznym smaku każdego wirtuoza. Gra koncertanta pod tym względem nie uległa żadnej zmianie. Gdy chce być zanadto uczuciowym („Plus pape que le pape") popada łatwo w przesadę, która w interpretacjach utworów Szopena dotkliwie uczuć się daje. Ten cukierkowy sentymentalizm w miejsce prawdziwego patosu był nieraz rażącym. Okazale natomiast wypadły interpretacje uniemożliwiające z góry taki „zalew" uczucia, jak n. p. „Chaconne" Bacha w układzie Busoni'ego lub niektóre transkrypcje lisztowskie, obliczone w pierwszym rzędzie na popis brawurowy. Jedynie wolnem od wszelkiej przesady było wykonanie własnych utworów Friedmanna: w tym wypadku potrafił artysta zapanować nad sobą, stwierdzając, że nawet w sztuce decyduje nieraz zasada: „Prima caritas ab ego".

Fr. Neuhauser.

MAZUR JAKO TANIEC NARODOWY.

Po latach ciężkiej wojny, a przedtem — żałoby narodowej, do której rok po roku niemal dostarczał świeżej okazji — nowy duch, nowa energja, nowy zapał ogarnęły serca polskie. Młodzież, krępowana dotąd w spożytkowaniu swojej naturalnej ruchliwości, skorzystała z pierwszego roku istotnej swobody, aby dać ujście temperamentowi. Nie zaniedbała żadnego pola. Tak, jak powrót do kraju legjonistów polskich w r. 1815 wpłynął na rozbudzenie życia towarzyskiego, podobnie obecność wśród nas młodzieży wojskowej nadała odmienny charakter tegorocznym zebraniom karnawałowym.

Mimo trudnych warunków ekonomicznych i wynikających stąd ograniczeń wszelkiego rodzaju, taneczna ochota trwała w nieustającej sile. Nie było zabaw hucznych, ale tańczono zapamiętale jak po długim poście. Postronnemu obserwatorowi dotąd migają przed oczami powiewne pary rozkołysane pod rytm walca, lub usiłujące hołdować modzie w dziwacznych onestepach i fox trottach, a wreszcie i na końcu dopiero wyskakujące swojskiego mazura.

Z żalem przytem stwierdzić należy, iż mazur, wśród innych obcego pochodzenia tańców, nie odgrywał roli dominującej, jaka mu się z prawa należy. Łatwiejszy do tańczenia walc uzyskał stanowczą przewagę. I pokazało się przytem, że ci nawet nieraz, którzy w walcu umieli zachować całą elegancję ruchu, niezdarnie przytupywali w mazurze, wśród „żartkich skoków",

przed którymi swego czasu przestrzegał już Łukasz Górnicki.

Tak być nie powinno.

Mazur ma u nas zbyt dawną i piękną tradycję jako taniec narodowy aby go wolno było zaniedbywać. Polska jest jego ojczyzną. „Od ludu wyszedł ten taniec — pisze o nim Karol Czerniawski, mówiąc o tańcach narodowych — ale między szlachtą wyrobiony i dojrzały, szlacheckiego życia, historji i zwyczajów stał się odbiciem".

Tańczono go już za Jana Kazimierza i urozmaicano początkowo przyśpiewkami, na podobieństwo Krakowiaka, które następnie dopiero zaniechane zostały, kiedy wprowadzono do mazura figury.

Pięknie opisuje go Kazimierz Brodziński, poetyzując po swojemu: „Mazurek jedynym jest zapewne tańcem, w którym i młodzieniec najpoważniej okazać się może, osobliwie młodzieniec polski, którego junactwo przyjemne jest duszą i ozdobą w tym tańcu. Lekki do pasterskiego zbliżony, ubiór kobiet i narodowy ubiór wojskowy dla mężczyzn, pięknej budowie ciała sprzyjający, dodaje temu tańcowi uroku w oczach malarzy. W nim ciało odmienia szybko rozmaite postaci, on dozwala ramionom niewymuszonych ruchów i miejskiego zaniedbania się w postawie, które przy wesołości i tupaniu o ziemię jest gracją".

Podobnie opisuje tańce polskie i rosyjski autor Siewiercow: „Typowe tańce polskie, w których pięknie wyraża się cały charakter Polaka, jego żywość, elegancja, dowcip, to „Krakowiak", a szczególniej na całym świecie rozpowszechniony „Mazur". Któż nie zna tych pełnych życia i gracji porywających tańców. Trzeba je widzieć wykonane przez Polaków, żeby pojąć cały urok i oryginalność tych tańców, szczególnie mazura nie Polak chociażby tańczył najpiękniej, nie wykona jak należy".

Nie wiem czy i obecnie nasze zebrania taneczne dostarczyłyby obcemu przybyszowi podobnych wrażeń. A szkoda prawdziwie abyśmy i w tym razie mieli utracić pochlebną opinję o nas cudzoziemca. Chyba pójdzie przypatrzyć się mazurowi wykonywanemu na scenie warszawskiej, na tej scenie, która od roku 1780 uprawia kult tego polskiego tańca i przechowuje jego tradycje.

Niestety i tam nie wszystko jest tak, jak być powinno. Mazur naogół tańczony bywa u nas za rychliwie, a balet warszawski, skąd inąd wzorowy, od takiego zarzutu wolny nie jest. Na zbytnią pospieszność mazura zwracał już uwagę swego czasu Al. Poliński, a jeszcze przed nim w sposób bardziej wyczerpujący Z. Noskowski, mimo to wyrugować złego zwyczaju dotąd się nie udało A gdzież kto ma szukać wzorowego wykonania tańca polskiego jak nie na pierwszej polskiej scenie.

Kapelmistrze wprawdzie stale dążą do powściągnięcia tempa, ale zapalczywi tancerze uciekają im z pod batuty, pociągając za sobą kapelę.

To przyspieszanie mazura datuje się od czasu, gdy Adam Münchheimer przestał dyrygować baletem warszawskim, a na gruncie balowym zyskiwały coraz większą popularność mazury komponowane przez L. Lewandowskiego, ulubionego w owej epoce „mazurzysty". W tym czasie zaczęły się przedostawać do mazura motywy ludowe o charakterze oberkowym i to wpłynęło niemal na ogólne przyspieszenie tempa mazurowego.

Ale na scenie tańczą głównie dwa mazury Moniuszki w „Strasznym dworze" i w „Halce", z których zwłaszcza ten ostatni jest tak typowy i posiada tyle charakterystycznej odrębności w samej koncepcji muzycznej rytmiki, że co do jego czasomiaru wątpliwości żadnej być nie może i nie powinno.

Jego określona ruchliwość odpowiada ściśle tej tradycji, jaką przechowują do dziś dnia powszechnie śpiewane dawniejsze mazury ludowe jak n. p. „Witaj majowa jutrzenko", „Nasz Chłopicki", „Hej! tam w karczmie" i wiele innych.

Tak bardzo charakterystyczne w mazurze akcenty na słabych częściach taktu powinny być nie tylko dynamicznie oznaczone, ale także przez pewne obciążenie czasowe. Tancerze muszą to odczuwać narówni z muzykami, jeżeli mają utrzymać się w ruchliwości powściągliwej. Jest to warunek niezbędny, jeżeli mazur — tak jak mu to przystoi — ma być przy całej ognistości — wytwornym, czego się po nim tradycja domaga.

Arcywzory muzyczne mazura, jakie nam Moniuszko w obu swoich operach zostawił, są dla nas miarodawczemi. Werwa ich nie może polegać na przyśpieszaniu tempa bez ujmy dla tej dystynkcji, jaka je cechuje w samem założeniu muzycznem.

Tancerze baletu warszawskiego powinni sobie to uświadomić dostatecznie, aby zawsze być wzorem godnym naśladowania.

Za ich przykładem pójdą nasi domowi wodzireje, przywracając mazurowi jego pierwotne stanowisko pięknego i niezbędnego tańca narodowego na podziw światu całemu.

Piotr Maszyński.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Prof. Stanisław Głowacki został powołany na stanowisko referenta w Ministerstwie Sztuki i Kultury. Dowiadujemy się jednak, że nie przenosi się do Warszawy i będzie nadal stale mieszkał we Lwowie, gdyż powierzono mu sprawy odnoszące się do Małopolski. Ze względów służbowych zrezygnował prof. Głowacki z posady profesora konserwatorjum gal. Tow. muzycznego i z wiceprezesury w Polskim Związku Muz.-Pedagogicznym i w Kole Muzycznem.

Prof. Głowackiemu, którego zaliczamy do grona naszych stałych współpracowników, ślemy tą drogą jak najlepsze życzenia z powodu objęcia zaszczytnego stanowiska, na którem zdoła rozwinąć owocną pracę.

Helena Ottawowa zaszczytnie znana pianistka i jedna z najlepszzch sił pedagogicznych lwowskich została zamianowaną profesorem Konserwatorjum gal. Tow. muzycznego, do którego powołano również prof. Wacława Kochańskiego. Klasa gry na skrzypcach w lwowskiem konserwatorjum posiada zatem obecnie oprócz znakomitego pedagoga prof. M. Wolfsthala cały zastęp sił pierwszorzędnych pp. Cetnera, Jakla, W. Kochańskiego i Wolanka.

Ludomir Różycki wydał niedawno (u Hansena w Kopenhadze) 9 szkiców na fortepian op. 39. Krytyk berlińskich „Signale“ wyraża się o tych utworach bardzo pochlebnie, zaznaczając, iż należą one wprawdzie do muzyki salonu, ale salonu pełnego smaku. Styl fortepianowy Różyckiego zaleca się w tych rzeczach pełnią dźwiękową i stosunkową łatwością. W zakresie harmonji i rytmu miewa kompozytor bardzo często pomysły nowe i oryginalne. Zarzut, jakoby tytuły nie zawsze były stosownie podobierane, nie ma większego znaczenia. „Pastorale“, „Taniec“ i „Romans“ szczególnie krytyk wyróżnia.

Wanda Landowska koncertowała niedawno z powodzeniem we Włoszech a w szczególności w Medjolanie.

Pani Jadwiga Lachowska, o której powodzeniach kilkakrotnie donosiliśmy, bawi ciągle w Hiszpanji, skąd o losach słynnej dziś śpiewaczki następujące autentyczne szczegóły otrzymujemy: Zaskoczona wojną we Francji, p. Lachowska zwróciła się w Paryżu do Jana Reszkiego w celu poddania swych partyj scenicznych ostatniemu szlifowi znakomitego artysty. Jak wiadomo, Jan Reszke niezrównanym okazuje się tylko w wypadkach, gdy natrafia na artystów pod względem wokalnym całkowicie wykształconych. Tu właśnie taki zachodził wypadek. Wysoce uzdolniona śpiewaczka, wyszedłszy z wybornej szkoły p. Adeliny Paschalis-Souvestre w Dreźnie, śpiewała parę sezonów w Warszawie,

a z nabytą już rutyną sceniczną i głosem ustalonym, przeprowadziła studja swe u Reszkiego w roku 1915. Znana na południu z występów w Genewie i Monte Carlo, otrzymała zaproszenie do San Sebastian, gdzie z powodzeniem wystąpiła w koncercie publicznym, a następnie prywatnym na dworze królowej-matki Marji Krystyny. Przyjęta przez publiczność i krytykę z jak najżywszem uznaniem, odznaczona przez królowę, udała się do Madrytu, gdzie podwoje opery królewskiej natychmiast się przed nią otwarły. Ztąd wyszły dalsze powodzenia: dwa sezony śpiewała p. Lachowska w Madrycie, dwa w Barcelonie, występując przytem w Sevilli, Bilbao, Maladze, Oviedo, Sant-Ander, Vigo a nadto w Lizabonie i w Oporto. Partją, z którą największe zbiera oklaski, była „Carmen“, obok niej śpiewała Laurę w „Giocondzie“, Amneris w „Aidzie“. Brangenę w „Tristanie“ (Barcelona). Równocześnie koncertowała, zarówno w miejscowościach pierwszorzędnych jak i w tych rzecz prosta, w których opera nie istnieje. Pieśni polskie Moniuszki, Niewiadomskiego, Paderewskiego i Szopskiego cieszą się tam wielkiem powodzeniem, śpiewane przy każdej sposobności, przez dzielną artystkę. Nadesłana redakcji karta, daje jej świetną podobiznę z portretu malowanego przez najznakomitszego dziś malarza hiszpańskiego Zuloagę. Portretów tych istnieje dwa: Carmen w I akcie i Carmen w ostatnim.

Ignacy Friedman koncertujący obecnie w Niemczech i Austrji (mieszka obecnie stale w Kopenhadze) spotkał się w Berlinie z nadzwyczajnem przyjęciem, lecz zarazem i z krytyką, która nie czyniąc mu ujmy, wybornie charakteryzuje grę jego. „Ignacy Friedman — pisze krytyk (Walter Hirschfeld) — jest wirtuozem par excellance, ale jego wirtuozowstwo posiada format, wielkie rozmiary i przytem czysto osobowe rysy charakterystyczne zarówno w duchowej stronie wykonu jak i w technicznej. Gra jego iskrząca się barwami i blaskami posiada szlif najszlachetniejszych kryształów, przemawia żywo do wyobraźni słuchacza, lecz mniej do serca. Toteż Szopen — ten światowy, olśniewający, rycerski (a Szopena grał artysta tym razem wyłącznie) wychodzi w interpretacji Friedmana z całą wiernością; ale Szopen w sobie skupiony, namiętny, bolem pożerany wewnętrznym, cierpiący, przez Demona tęsknoty trapiony, ten Szopen — nie odpowiada Friedmanowi ani nawet w części. Friedman daleki jest od snów i marzeń. Muzykuje z całem uświadomieniem, trzeźwo; elegancja i przejrzystość stoją na pierwszym planie, lekkość i elastyczność przegubu nadaje dominujący charakter grze jego“.

Koncert Dr. Konrada Zawiłowskiego. W Berlinie odbył się niedawno koncert, który krytyka nazywa uwagi godnym ze względu na program i tegoż wykonanie, a osobliwym ze względu na całe mise en scéne wieczoru. Pod znakomitą batutą Selmara Meyrowitza odśpiewał cały szereg pieśni Gustawa Mahlera z tow. orkiestry -- Dr. Konrad Zawiłowski pieśni zaczerpnął z różnych okresów twórczości Mahlera. Śpiewak żył, jak wiadomo w bliskim stosunku duchowym ze zmarłym kompozytorem, wczuł się też głęboko w rodzaj jego twórczości. Wykonywa tedy pieśni Mahlera z prostotą, lecz jednocześnie z zupełnem oddaniem się im; piersi pełną zapału, lecz ze ścisłością szkolną nieledwie. Każdy szczegół jest tu niezaprzeczenie odważony, a jednak panowanie uczucia ogarnia całą produkcję. Zawiłowski to fanatvk wyrazu. Strona też deklamacyjna staje u niego wyżej ponad piękność organu, któremu brak blasku i swobody należytej w górnych tonach, nie pozwala chwilami, przy ustępach forte, z siłą orkiestry iść w zawody zwycięsko.

Szkoła Muzyczna im. Ignacego Paderewskiego we Lwowie donosi nam, że nazwa tejże została oficjalnie zatwierdzoną przez b. prezydenta Ign. J. Paderewskiego.

August Spanuth zmarł w styczniu b. r. w Berlinie. Od roku 1906 t. j. od powrotu swego z Ameryki

stał na czele najbardziej rozpowszechnionego pisma muzycznego „Signale“. Spanuth urodzony w roku 1857 w Brinkum (Hanover), jako muzyk odbywał swe studja w Frankfurcie nad Menem u Joachima Raffa i u Karola Heymana. W roku 1886 osiedlił się w Ameryce w celu koncertowania, po siedmiu jednak latach wszedł w skład redakcji państwowej Gazety, której współpracownikiem w dziale feljetonu artystycznego nie przestał być mimo powrotu do ojczyzny. W Ameryce zapoznał się z mistrzem Paderewskim i powziął dla niego tak wielkie uwielbienie, iż później gdy prasa niemiecka z wiadomych powodów, zaczęła go niesłusznie atakować, nie zawahał się stanąć po stronie słuszności, mimo iż narazić się tem musiał i władzom i kolegom swoim. Na czele redakcji stał do końca życia i prowadził „Signale“ z wielkiem powodzeniem, umiejąc pismo to uczynić niezbędnem wszędzie na całym świecie, gdzie się muzyką intercsowano. Wydał trzytomowe angielskie dzieło: „Preparatory exercises — Essentiel piano technics — Liszt's piano compositions“, a wspólnie z X. Scharwenką Metodę gry na fortepianie. Następca Spanutha na stanowisku redaktora „Signale“ został prof. Maks Chop.

Paweł Janko wynalazca sławnej Janko-klawiatury zmarł rok temu w Konstantynopolu, jak o tem teraz dopiero wiadomości dochodzą. Od roku 1892 zamieszkiwał on w stolicy dawnej Turcji jako urzędnik w dziale tytoniowym. Posiadał jednakże zarówno muzyczne zawodowe wykształcenie jak i techniczne. Urodzony w Totis na Węgrzech roku 1856, ukończył politechnikę w Wiedniu i konserwatorjum tamtejsze pod Hansem Schmittem, Franciszkiem Krennem i Ant. Brucknerem. W roku 1882 skonstruował klawiaturę, która mając 5/7 objętości dawnej oktawy, pozwala na akordy, chwyty i rzuty niewykonalne przy dawnym systemie. Początkowo obudziła ona ogromne zajęcie, Schmitt wydał zeszyt studjów dla nowej klawiatury, Gizela Guljasz poświęciła jej swój wcale nieprzeciętny talent wirtuozowski podobnie jak i kilku innych pianistów, w końcu jednak zainteresowanie osłabło, tak, że przestano się zajmować wynalazkiem Janka. Towarzystwo „Janko-Verein“ założone w Wiedniu w r. 1905 prawdopodobnie istnieć przestało. Słabą stroną Janko-klawiatury, była jej budowa terasowa, która chwyty ułatwiała wprawdzie, lecz powodowała równocześnie wskutek ukośnego działania ramion młotkowych, znaczne osłabienie dźwięku a raczej niemożność wydobycia wielkiej siły. Propagandę dla klawiatury Janka i we Lwowie rozwinięto, jednak bez powodzenia.

Prof. Ksawery Szarwenka znany zaszczytnie pianista i kompozytor ukończywszy 70 rok życia obchodził jednocześnie 50-cioletni jubileusz zawodu artystycznego. Szarwenka urodzony w Poznaniu z matki Polki, jest autorem licznych kompozycyj przeważnie na fortepian; Koncert b-moll zajmuje wśród nich honorowe miejsce. Utwory Szarwenki noszą na sobie piętno pochodzenia słowiańskiego, rytmy poloneza i mazura („Polnische Tänze“) występują u niego równie często jak u brata jego Filipa, stojącego nieco niżej pod względem znaczenia w świecie artystycznym niemniej jednak głośnego. Ksawery Szarwenka przez dłuższy czas w Nowym-Yorku stał na czele konserwatorjum noszącego jego imię, poczem powrócił do Berlina, gdzie również prowadzi t. zw. „Scharwenka-Konserwatorium“. Obecnie jest członkiem senatu berlińskiej Akademji Sztuk i przewodniczącym Związku muzyczno-pedagogicznego.

St. Niewiadomski redaktor Gazety muzycznej objął z początkiem lutego b. r. profesurę historji muzyki i estetyki w Konserwatorjum Warszawskiem.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.